RODICA MARIAN

EXPRESIA TEXTUALĂ A REZOLVĂRII „CREZULUI AMBIGUU” ÎN *MORTUA EST!*

În pofida unor voci autorizate critice şi filozofice, chiar analitice, care au clasat mesajul poemului în tipica revoltă romantică şi chiar în blasfemie, textul poetic *Mortua est!* se pliază extrem de elocvent la demonstrarea unei aşa-numite noi spiritualităţi, de altfel veche şi perenă, dar ale cărei grile de interpretare sunt redescoperite ca o formulă de pătrundere şi explicitare a spaţiului non-existenţei; acest spaţiu se regăseşte în toate nivelele de realitate şi poate da seamă de mecanismele universale ale creaţiei, de orice fel, ştiinţifică ori artistică. În limbajul filozofico-fizic şi al noilor forme de logică, acesta ar fi terţul ascuns din transdisciplinaritatea lui Basarab Nicolescu[1], ca nouă viziune asupra lumii, ca o mediere între coordonatele ştiinţei, ale artei şi ale fundamentelor lor ontologice. Terţul inclus din logica scolastică poate strălumina şi spaţiul sacrului, precum, în filozofia lui Blaga (anterioară transdisciplinarităţii), antinomiile transfigurate puteau exprima şi fundamenta dogmatic spaţiul misterului şi chiar puteau potenţa misterul, prin creaţia de lumi, atunci când erau transpuse în dizanalogia metaforei revelatoare.

Observaţia pertinentă a lui Emil Cioran[2], conform căreia Eminescu a trăit în invocaţia nefiinţei şi din dedesuptul vieţii, ca şi grila heideggeriană a identicului în ecuaţia devenirii[3], care este moartea, ca unic orizont, eludează, ambele, o dimensiune a spiritualităţii eminesciene, anume credinţa în nemurirea sufletului, creştină, dar şi mistică în general, care-şi găseşte expresia în descrierea unui dincolo fabulos şi feeric în partea primă a textului la care mă refer de această dată, poemul eminescian de tinereţe, *Mortua est!*. Preeminenţa acestei părţi în poem nu este numai cea a valorii poetice, incontestabilă şi lesne demonstrabilă, ci şi o valoare provenind dintr-o opţiune ideatică şi de mentalitate, aşa precum analiza poetică semantică şi sintactică a textului o probează, de la nivelul suprafeţei textuale până la cel al adâncimii semantice. Rosa Del Conte atinge, la un moment dat al analizei poemului, problema inspirat numită a unui crez ambiguu: „sau ceva din noi durează şi existenţa se împlineşte, înfloreşte *dincolo,* într-un absolut în care

[1] Basarab Nicolescu, *Transdisciplinaritatea. Manifest,* Iaşi, Editura Polirom, 1999.
[2] Emmanuel Cioran, *Mihail Eminesco*, în „Apostrof”, XII, 2001, nr. 11 (138), p. 13.
[3] Constantin Barbu, *Poezie şi nihilism*, Constanţa, Editura Pontica, 1991, p. 78-79.

DACOROMANIA, serie nouă, XIII, 2008, nr. 2, Cluj-Napoca, p. 177-191

speranța nu e ‘aur de spume’ (v. 52), iar amorul nu ascunde ispite veninoase şi nimeni nu ia în râs dreptatea; sau nimic din noi şi din visele noastre nu continuă *dincolo,* iar moartea este o absolută nefiinţă, uitare desăvârşită”[4]. Cu toate acestea, concluziile sale privind textul antum sunt hotărât înscrise în tumultosul avânt romantic de revoltă şi de acuzare a lui Dumnezeu, în numele frumuseții rămase intacte în fața morții (*palida frunte*), moartea fiind actul suprem de nedreptate[5]. Evident, aceste concluzii sunt determinate numai de analiza ultimelor două versuri din textul formei definitive a poemului.

Schimbarea propusă în această analiză se bazează pe argumente textual-semantice şi sintactice, care culminează, ca un punct *forte* al textului, cu strofa antumă numărul 13: *Şi totuşi, țărână frumoasă şi moartă, / De racla ta razim eu harfa mea spartă / Şi moartea ta n-o plâng, ci* ***mai*** *fericesc / O rază fugită din chaos lumesc.* Această strofă este strategic aşezată la mijlocul textului şi prin ea se introduce un *mise en abîme*, figură textuală care concentrează ideatic şi diegetic esența poemului. Strofa este deschisă de *Şi totuşi*, conjuncția concesivă fiind subliniată, avertizând asupra unei concentrate realități poetice. Din punct de vedere semantic-textual, poziția atitudinii poetice este crucială, cu atât mai mult cu cât neplângerea morții apare în desfăşurarea textului după ce cele două axe semantice ale înțelegerii morții au fost expuse în ecuația poetică desfăşurată în primele 12 strofe. Respectiv, până în acest punct se derulase feerica descriere a lumii de dincolo – în care sufletul nemuritor se înalță la cer şi, pe de altă parte, expunerea acelei gândiri *rele*, cum o caracterizează poetul însuşi, care concepe moartea ca eternă şi neagră, fiindcă reduce ființa la materie, la condiția ei de lut, condiție din care reînvierea nu poate avea nici o şansă. Punctul *forte* al textului care începe cu strofa introdusă prin ***Şi totuşi*** exprimă atitudinea a ceea ce am numit *eu profund* (corespunzător alterității interioare ori terțului ascuns), fiind transgresarea opozițiilor în sensul hotărât al favorizării neplângerii morții (*Şi moartea ta n-o plâng, ci mai fericesc / O rază fugită din chaos lumesc*), întrucât instanța poetică fericeşte (intens = *mai*) o *rază* = înger = dematerializare *fugită* (eliberată) din haosul lumii. Revenirea în final a dramatico-tragicei plângeri a morții, augmentată cu tonurile revoltei în fața dispariției trupului omenesc, a chipului zâmbitor, nu poate anihila accentul ideatic şi de profunzime al substanței semantice, consumat în momentul transfigurării antinomiilor.

Ion Negoițescu avea dreptate să susțină ideea conform căreia schelele interogațiilor metafizice pornite din *Au e sens în lume?* s-au înălțat în lirica eminesciană după ce în această fază interogația cade, în cele din urmă, în blasfemie, în timp ce în postuma *Povestea magului călător în stele* întrebările se află în zona plutonică, „în mediul vizionar, unde imaginile desfac un drum propriu

[4] Rosa Del Conte, *De la meditația în versuri ‘Elena’ (1866) la ‘Mortua est!’ (1871)*, în idem, *Eminescu sau despre Absolut*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1990, p. 42.

[5] Rosa Del Conte, *op. cit.*, p. 51: „[...] acel act de acuzare, în care se anulează atât acceptarea fatalistă cât şi îndoiala sceptică: e moartea un bine sau un rău?, Eminescu mărturiseşte drama întregii sale existențe, răzvrătita lui vocație titanică”.

spre miezul misterului”[6]. Chiar dacă nu avem, aparent, în textul antum al poemului *Mortua est!* un drum propriu de pătrundere în zona misterului, ci numai revoltă în fața morții trupești, accentele semantice proteguite de finalul negator al puterii divine nu constituie axa fundamentală de semnificație, ci numai sublinierea, în ton de blasfemie, desigur, a unei preponderențe stilistice. Strofa finală nu procedează, aşadar, la o adâncire de sensuri, întrucât vine în logica poetică după accentul principal introdus în strofa 14 prin *Ş-apoi…*. Strofa aceasta concentrează hamletian o îndoială care susține din adânc semantica poetică (*Ş-apoi… cine ştie de este mai bine / A fi sau a nu fi…*), reluând de fapt motivul dominant al îndoielii din strofa 6: *Şi-ntreb al meu suflet rănit de-ndoială, / De ce-ai murit înger cu fața ta pală? / Au nu ai fost jună, n-ai fost tu frumoasă? / Te-ai dus spre a stinge o stea radioasă?* În prima parte a poemului, strofa 6 introduce o primă îndoială, după ce primele 5 strofe glorificau înălțarea sufletului în zone feerice, îndoială exprimată fără accente patetice, în favoarea posibilului sens al rostului superior al *stingerii unei stele radioase.* Din acest punct, textul poemului începe să se structureze pe axa disjuncției marcată de conjuncția *DAR*, alternând obiecțiile şi rezervele, fiind deci un „termen revelator al tensiunii lirice”[7], de o importanță excepțională într-adevăr, după cum se poate uşor remarca şi în multe alte piese lirice eminesciene.

Dorința profundă de absolut, structurală spiritului eminescian, dar şi compensatorie, sinonimă cu dorul de Neființă, se manifestă într-o propensiune spre aneantizare, care are, cum spuneam, două semnificații majore, două căi de acces spre aproximarea *liniştii eterne*, o cale paradisiacă şi una luciferică, foarte bine aspectate în alcătuirea textului poetic antum *Mortua est!*. Deşi filozoful Lucian Blaga conferă numai cunoaşterii luciferice rolul determinant şi fertil în creație, totuşi descrierea cunoaşterii paradisiace şi a celei luciferice se va plia expresiv într-o analiză textuală a poemului *Mortua est!*, respectiv va putea ține loc de concluzii (în această fază a demonstrației, o propun ca ipoteză) pentru caracterizarea tensiunii specifice a compoziției acestui text, precum şi a celei degajate de substanța lui ideatică, în care se confruntă două arealuri de gândire a morții. Ipotetic, aşadar, nu voi porni numai de la gândirea identicului, care ar fi la baza onticului, respectiv moartea din ecuația devenirii, adică nu voi absolutiza sensurile existențial-heideggeriene, ci voi ipostazia un cuprins exegetic, în care se confruntă **şi** sensuri heideggeriene, dar **şi** sensurile teologice ale morții. „Prin cunoaşterea paradisiacă ne simțim parcă în lumea grației, pe când prin cunoaşterea luciferică ne simțim părtaşi la nu ştiu ce mare tragedie”[8], spune Blaga despre dualitatea cunoaşterii, care, ca proces însă, este integrată în dogma trinității, ca sinteză a contrariilor, oarecum posibil a fi denumită antinomie transfigurată[9]. Mai precis, cel de-al treilea termen, soluția, transfigurarea este demonstrată în

---

[6] Ion Negoițescu, *Poezia lui Eminescu*, ediția a III-a, Iaşi, Editura Junimea, 1980, p. 32.
[7] Ştefan Cazimir, *Tensiunea lirică*, Bucureşti, Editura Eminescu, 1971, p. 40.
[8] Lucian Blaga, *Trilogia cunoaşterii*, Bucureşti, Editura Humanitas, 2003, p. 227-228.
[9] Lucia Dărămuş, *Poetica terțului ascuns*, în „Pro Saeculum”, V, 2006, nr. 5-6, p. 70.

epistemologia blagiană în cadrul paradoxiei dogmatice, care – în esență – este diferită de unitatea dialectică a contrariilor, fiind postulată în transcendent „[...] e suma determinărilor ei posibile sub dublul unghi de vedere al abstractului şi concretului”[10]. Sensul ei nu este logic, dar are „un sens funcţional în cadrul gândirii umane în general” şi filozoful Blaga adaugă precizarea fundamentală: „pentru a întâmpina orice confuzie cu alte tipuri de ideaţie, formula dogmatică trebuie înţeleasă esenţialmente ca *expresie a unui mister* [ea] [...] vrea *determinarea* unui mister conservând acestuia caracterul de *mister* în toată intensitatea sa”[11]. Modernitatea şi pertinenta actualitate a acestui tip de spiritualitate configurat în gândirea filozofică a lui Blaga este simptomatic reînvestită în zilele noastre în viziunea transdisciplinarităţii, ca nouă viziune asupra lumii[12]. Basarab Nicolescu concepe o zonă a sacrului, numită zona de non-existenţă, care se sustrage oricărei raţionalizări, inexplicabilă prin legile fizicii, ce adastă încă în limitele cunoaşterii ştiinţifice. Antinomiile blagiene se rezolvă prin „intelectul estatic”, ceea ce presupune „ivirea unei noi religiozităţi”, într-o metafizică ce-o devansează pe cea a filozofului Ştefan Lupaşcu, ale cărui antagonisme presupun un tip de logică numită dinamică[13]. Important mi se pare de subliniat, ca şi în alte cazuri, circulara revigorare a unor fundamente de gândire, în speţă, în cazul de faţă, recunoaşterea necesarei – întru cunoaştere – noi căi de acces spre sacru. Conceptul transfigurării antinomiei se cunoaşte ca un interpus în alte logici, precum cele scolastice, numit terţ inclus sau terţ ascuns, teoretizat astfel şi de Basarab Nicolescu.

După cum şi alţi analişti au observat, uneori şi nesistematic, la Eminescu şi mai apoi la Blaga, nu sunt totuşi dominante umbrele abisale ale însingurării, pentru că moartea nu este în gândirea lor sfârşitul definitiv al existenţei, aşa cum am arătat pe larg în altă parte[14]. Pe de altă parte, din punctul meu de vedere, Constantin Barbu conduce analiza eminesciană, prin parametrii finitudinii fiinţei heideggeriene, spre consecinţele extreme ale identităţii: „Gândirea identicului este o mare problemă a meditaţiei eminesciene. Întrebările pe care şi le pune raţiunea lumii sunt două: de unde vine şi unde merge. Răspunsul este *moartea* care este *identicul* din ecuaţia devenirii. Originea lumii şi adăpostul ei este mersul şi ajungerea la moarte, acesta este adevărul fiinţei lumii”[15].

Întrucât accentele de „dat” ontologic ale morţii, de nedepăşit, par să îndreptăţească această descriere imuabilă a devenirii spre moarte în poezia de tinereţe a lui Eminescu, intitulată reprezentativ *Mortua est!*, Ileana Oancea şi Liliane Tasmovski de Ryck pornesc, într-o recentă analiză a acestui text, de la

[10] Lucian Blaga, *Trilogia cunoaşterii*, Bucureşti, Fundaţia Regală pentru Literatură şi Artă, 1943, p. 65-66.
[11] *Ibidem*, p. 66.
[12] Basarab Nicolescu, *Transdisciplinaritatea. Manifest*, Iaşi, Editura Polirom, 1999.
[13] Cf. Lucia Dărămuş, *art. cit.*
[14] Rodica Marian, *Un sens specific al morţii în universul poetic eminescian*, în idem, *Luna şi sunetul cornului...*, Piteşti, Editura Paralela 45, 2003, p. 17-56.
[15] Constantin Barbu, *Poezie şi nihilism*, Constanţa, Editura Pontica, 1991, p. 78-79.

definiția identicului citată mai sus. Numai că întreaga construcție textuală, cu alcătuirea ei paradoxală, cu dualitatea ei evidentă, conduce atenta analiză stilistică, semiotică, semantică şi fonetică la motivarea poetică, creatoare a unei noi identități, definită şi relevată prin ceea ce au numit oximoronul de identitate, ca figură textuală. Citez unele concluzii ce-mi par repere memorabile: „Obiectul poetic este o construcție a textului, el nu mai reproduce realul, ca în poetica mimetică, ci îl creează după «logica» paradoxală a poeziei moderne [...]. Moartea este astfel *înălțarea spre o lume vrăjită, mirifică* [...], o lume din care esența angoasantă a sfârşitul a dispărut [...]. Constatăm deci verticalitate, transcendență, luminozitate, armonie muzicală într-o atmosferă de întemeiere magică a universului, ca biruință asupra destinului şi a morții”[16]. Concluziile de mai sus sunt pertinente din punctul de vedere al semanticii textului, nu numai în logica paradoxală a poeziei moderne, ci şi în reflectarea credinței ancestrale în nemurirea sufletului, despre care un text manuscris eminescian vorbeşte *expresis verbis*[17]. Aşadar, esența angoasantă a sfârşitului omenesc nu a dispărut, ci, mai bine-zis, n-a apărut, de fapt nu poate exista într-un asemenea areal de gândire, cel al continuării existenței şi dincolo de moarte.

Cunoaşterea paradisiacă din filozofia blagiană mi se pare că ar corespunde cu descrierea feerică a lumii de *dincolo* din partea I a textului *Mortua est!*, reprezentându-l, de fapt, pe poetul orfic şi de substanță a gândirii mitice. Pe când partea a II-a, numită de cele două cercetătoare citate mai sus, axul polar reflexiv, îl reprezintă pe Eminescu – poetul gnomic, dar, s-ar putea, în credința mea, să fie aici, dar numai în fondul ideatic al acestei părți, şi ceva din angoasa lui Heidegger, mai ales pe filonul tragismului, mai evident în finalul poemului. Acest ax polar reflexiv al textului, diferit de seninătatea paradisiacă, îmi pare că ar configura, într-un fel, cunoaşterea luciferică blagiană, manifestă, cu tensiunile ei dominante, în expresia textuală a acestei părți a doua a poemului *Mortua est!*. Trebuie, totuşi, să observ că interogațiile retorice se insinuează, cu valoarea lor dramatică, şi în partea întâi, începând cu strofa a şasea: „Şi-ntreb al meu suflet rănit de-ndoială / De ce-ai murit înger cu fața cea pală? / Au nu ai fost jună, n-ai fost tu frumoasă? / Te-ai dus spre a *stinge o stea radioasă*?” (s.n.). Cele trei versuri terminate cu semnul întrebării, marcând evident zbuciumul eului poetic, îl atenuează însă în semantica ultimul vers, strecurând prin sugestia stingerii unei *stele radioase*, din nou, axul cu înțelesul larg al descrierii paradisiace a lumii de dincolo. Credința că destinul omului este legat de o stea transpare aici în conexiune cu sugestia strălucirii încorporate în persoana iubită, dar şi cu luminozitatea lumii cereşti.

Pe de altă parte, conectorul „DAR” cu care începe strofa următoare, a şaptea, subliniind opoziția cu întrebările dureroase anterioare, deşi este urmat de

[16] Ileana Oancea, Liliane Tasmovski de Ryck, *Mortua est! şi oximoronul de identitate ca figură textuală*, în AUI, secțiunea III, e. Lingvistică, tomurile XLIX-L, 2003-2004 (*Studia linguistica et philologica in honorem D. Irimia*), p. 417-418.

[17] Mihai Eminescu, *Nemurirea sufletului şi a formei individuale,* în idem, *Opera esențială,* Craiova, 1992, p. 175-176.

dubitativul „POATE”, introduce un segment textual (strofele 7-8) ce poate fi cuprins în filonul strofelor 1–5, adică în aşa-numita parte întâi, cea a poetului orfic, de substanţă mitică. În acest poem, descrierea paradisiacă a lumii de dincolo nu-mi pare totuşi numai o pură iluzie, o ficţiune pur textuală, cum consideră Ileana Oancea şi Liliane Tasmovski, ci cred că elementele ei feerice se întemeiază pe binecunoscuta credinţă creştină despre edenul în care „nu e durere, nici întristare”. Următoarele două strofe (7 şi 8) sunt edificatoare pentru consonanţa lor cu strofele 1–5: „Dar poate acolo să fie castele / Cu *arcuri de aur zidite din stele*, / Cu râuri de foc şi cu poduri de-argint, / Cu ţărmuri de smirnă, cu *flori care cânt*; // Să treci tu prin ele, o sfântă regină, / Cu păr lung de raze, cu ochi de lumină, / În haină albastră stropită cu aur, / Pe fruntea ta *pală* cunună de laur” (s.n.). Imaginea paradisiacă a lumii de dincolo (conotaţia religioasă este conţinută mai intens de epitetul *de smirnă,* alăturat *aurului*, precum şi *cântarea* florilor ce ar putea trimite, în subsidiar, la cea a îngerilor), descrisă într-un inconfundabil limbaj poetic eminescian, cuprinde şi imaginea semnificativă a *sfintei regine.* Portretul acesteia se apropie de cel al lunii, ca *regină a nopţii moartă*, din *Melancolia* de mai târziu (cuprinzând în lexicul poetic *albastru, argint, arc*), dar şi de portretul simbolic al Sfintei Fecioare, încoronată ca regină a cerurilor şi reprezentată, îndeobşte, *într-o haină albastră stropită cu aur.* În plus, părul de raze (sugerând culoarea blondă), ochii de lumină şi fruntea pală fac parte din portretul ideal al iubitei poetului, ca fiinţă vie, ceea ce angajează imaginaţia poetică spre o însufleţire a sufletului celei moarte.

Extrem de elocventă, din acest unghi de vedere, este compararea strofei a 5-a cu a 8-a: „Văd sufletu-ţi candid prin spaţiu cum trece; / Privesc apoi lutul rămas… alb şi rece, / Cu haina lui lungă culcat în sicriu, / Privesc la surâsu-ţi rămas încă viu – // Şi-ntreb […] / De ce-ai murit *înger cu faţa cea pală*?” (s.n.). Paloarea figurii însufleţite (care *trece*) printre castelele din ceruri corespunde cu cea a *îngerului* de fată înainte de moarte şi nu cu *lutul rămas,* în care nu mai adastă ceva viu, decât surâsul, care este şi el un semn al morţii. Aşadar, acea *sfântă regină* menită să *treacă* printre castelele miraculoase din cer este descrierea dezvoltată a sufletului care *trece prin spaţiu* (reiterarea verbului *a trece* este elocventă: „Văd sufletu-ţi candid prin spaţiu cum *trece*”).

Descrierea *trecerii de al lumii otar* a copilei moarte deschide poemul sub auspiciile unei strofe cu un semantism destul de marcat de o convenţională amărăciune (*vis ce îşi moaie aripa-n amar*), susţinută şi de conotaţia rece a *mormintelor umezi.* Cu toate acestea, momentul trecerii la cer este aureolat de *sunetul clopotului în orele sfinte*, aşadar moartea, ca şi în destul de multe alte contexte poetice eminesciene (*sfânta moarte* în *Povestea magului călător în stele*), capătă, aici indirect, calificativul *sfânt*, proiectând evenimentul dincolo de tragism şi de durere: „Făclie de veghe pe umezi morminte, / Un sunet de clopot în orele sfinte, / Un vis ce îşi moaie aripa-n amar, / Astfel ai trecut de al lumii otar”. Strofele următoare descriu înălţarea sufletului la cer într-un adevărat registru de

poveste feerică, obişnuit consacrat idilei fericite în lirica eminesciană de mai târziu, în care tronează *luna regină* din strofa a 2-a şi care se armonizează cu *sfânta regină* din strofa a 8-a, atestând semantic faptul că segmentul textual al strofelor 7-8 poate fi cuprins în filonul strofelor 1–5, adică în aşa-numita parte întâi, cea a poetului orfic, de substanţă mitică. „Trecerea” sufletului prin spaţiu şi „trecerea” sfintei regine printre castelele stelare, ca şi corespondenţa dintre *luna regină* şi *sfânta regină* atestă, la nivelul semanticii de adâncime, nu numai realitatea textuală a lumii de dincolo, ci şi, în planul mental al creaţiei, atribuirea de consistenţă, de viaţă, sufletului ajuns dincolo de *al lumii otar*.

Strofele 4-5: „Te văd ca o umbră de-argint strălucită, / Cu-aripi ridicate la ceruri pornită, / Suind, palid suflet, a norilor schele, / Prin ploaie de raze, ninsoare de stele. // O rază te-nalţă, un cântec te duce / Cu braţele albe pe piept puse cruce, / Când torsul s-aude l-al vrăjilor caier / *Argint e pe ape şi aur în aer* ” (s. n.) se prelungesc, din punct de vedere semantic, în strofele 7-8, chiar după dubitativa deschidere a strofei 7 („Dar, poate...”), prin urmare cu atât mai elocvent. Elementele comune sunt stelele, argintul, razele, cântecul etc. În mod paradoxal, *palidul suflet suind a norilor schele, ca o umbră de-argint strălucită* capătă vigoare şi însufleţire, după întrebarea crucială : „De ce-ai murit… ?”. *Palidul suflet* devine *sfânta regină* ce trece printre castelele din cer, într-o semnificativă evoluţie în cadrul lumii textuale, descrisă în această primă parte a poemului.

Ridicarea la ceruri a copilei moarte se reliefează faţă de restul poemului şi prin faptul că inserează „cele mai frumoase versuri ale literaturii române” (cum spune şi I. Oancea şi L. Tasmovski): „Când torsul s-aude l-al vrăjilor caier / Argint e pe ape şi aur în aer”. În interpretarea cercetătoarelor citate, aceste versuri reprezintă şi ele un oximoron de identitate, oximoron care este şi tabloul central al acestei creaţii, cel mai consistent şi de o concentrată poeticitate; forţa lui vizionară este compensată, în partea a doua, de radicalismul interogaţiilor retorice şi al consideraţiilor nihiliste.

Este bine demonstrat în cercetarea citată[18] – prin mijloace de analiză poetică şi fonetică – faptul că acest univers compensatoriu, creat numai de artă, după părerea autoarelor, este superior părţii revoltat-negatoare a poemului, ca o nouă şi concentrată artă poetică. Mi se pare deosebit de semnificativă recunoaşterea acestei superiorităţi, în care, desigur, se reflectă, prefigurator, şi modul de gândire al afirmării credinţei în viaţa de dincolo. Această realitate semantic-textuală este de luat în seamă cu atât mai mult cu cât poetul însuşi valorizează drept *bune gândirile* expuse înainte de expunerea poetică a îndoielilor.

Din perspectiva demersului meu se impune precizarea că lumea de dincolo nu este numai o ficţiune, cu existenţă pur textuală, deci o pură iluzie, deoarece descrierea poetică a acestui tărâm încorporează un mod de gândire, despre care nu putem avea certitudinea că este real ori nu; de altfel, în analiza unui text nici nu contează decât realitatea textuală, adică lumea semantică instituită în text. Numai

[18] Ileana Oancea, Liliane Tasmovski de Ryck, *art. cit.*, p. 417-418.

ateismul poate refuza categoric credinţei veracitatea şi poate anula orice posibil aflat dincolo de moarte, dar acest fel de a gândi – negator al oricărei religii, prezent în finalul poemului, priveşte numai *gândirile rele,* după cum poetul însuşi le valorizează. Esenţa confruntării (*Au e sens în lume?*) şi accentul stilistic al versurilor de la sfârşitul textului („De e sens într-asta, e-ntors şi ateu, / Pe palida-ţi frunte nu-i scris Dumnezeu") nu pot anihila *mise en abîme*-ul din strofa 13, deschisă de acel revelator *Şi totuşi…*Cu atât mai mult cu cât finalul textului nu face decât să repete strofa a 12-a, în care apărea deja gândirea *rea*, marcată evident în versul „Atunci acest înger n-a fost decât lut".

Dramatismul îndoielilor începe cu strofa 10-a, corespunzând filonului cunoaşterii luciferice, acea incertitudine ce va fi augmentată până la vehementa negare, caracterizată la început drept *gândiri rele.* Opoziţia acestora faţă de *gândirile bune* este estompată de probabilitatea presupusă semantic în întregul vers prim al strofei: „Dar poate… o! capu-mi pustiu cu furtune, / Gândirile-mi rele sugrum' cele bune". Motivaţia apariţiei gândirilor *rele*, puse sub semnul incertitudinii, este subliniată, în avans, de exclamaţia *o! capu-mi pustiu cu furtune.* De fapt, din perspectivă semantică, există în acest vers o justificare a schimbării gândurilor, în care cele două determinări vin să accentueze starea de abandon a certitudinii afirmate anterior: *capul*, cu sensul de „minte" este *pustiu*, iar zbuciumul interior este elocvent sugerat prin metafora *cu furtune*. De altfel, îmi pare important de observat cum, textual şi semantic, din nou, construcţia oximoronică apare şi aici cu evidenţă, *furtuna* fiind înţelesul poetic dat tulburării certitudinilor, dar, totodată, şi sensul poetic sugerat al luptei dintre antinomiile reprezentate de cele două *gândiri*.

Strofa a 9 („O, moartea-i un haos, o mare de stele, / Când viaţa-i o baltă de vise rebele; / O, *moartea-i un secol cu sori înflorit* / Când viaţa-i un basmu pustiu şi urât") este, ideatic şi compoziţional, concluzia părţii de descriere a lumii feerice de dincolo, urmată semnificativ de începutul: *Dar poate* din strofa a 10-a: „*Dar poate*... o! capu-mi pustiu cu furtune, / Gândirile-*mi rele* zugrum'cele *bune... /* Când sorii se sting şi când stelele pică, / Îmi vine a crede că *toate-s nimică*".

Urmează celebra strofă (a 11-a) în care apare descrierea naturii categoriale a *nimicului,* conceput ca „neant", în dimensiunile onticului, dar nu în înţelesul pe care termenul îl va câştiga în opera matură eminesciană, impregnată de filozofiile orientale (precum în variantele *Luceafărului*[19], unde neantul şi nefiinţa condensează şi principiul creator omnipotent). În *Mortua est!*, neantul este o *moarte eternă,* în mod cert, însă ceva din principiul renăscător pornit din moarte străbate deja în ideatica eminesciană, deşi nu accentuată în prim plan semantic. Totuşi, *cerul negru*

[19] Vezi definiţia s.v. *nefiinţă*, în Rodica Marian, Felicia Şerban, *Dicţionarul Luceafărului eminescian*, ediţie definitivă, Bucureşti, Editura Ideea Europeană, 2007, p. 170. Noaptea largă a nimicului şi lumile cernute de moartea eternă din *Mortua est!* se aseamănă cu cotexte ale *nefiinţei* din variantele poemului *Luceafărul*, precum: *E-al nefiinţei adăpost / Unde uitarea soarbe / Tot ce va fi, şi tot ce-a fost / Sub genele ei oarbe.*

ce-şi cerne lumile ca prăzi ***trecătoare*** *ale morţii* ***eterne*** sugerează, prin înţelesul determinantului atributiv *trecătoare,* tocmai faptul că prăzile morţii au o anume ciclicitate. Aşadar, moartea este eternă, dar entităţile ce-i cad victime sunt trecătoare prin moartea eternă şi nu se integrează acesteia în mod definitiv.

Următoarea strofă, a 12-a, este semnificativă pentru regretul încorporat în lipsa unui dincolo, o eternitate a morţii, în care tronează *nimicul cu noaptea lui largă* şi din care nu se mai poate concepe revenirea la viaţă: „Şi-atunci de-a fi *astfel...* atunci în vecie / Suflarea ta caldă ea n-o să învie, / Atunci graiu-ţi dulce în veci este mut... / Atunci acest înger n-a fost decât lut”. Gândirea *rea* antrenează, astfel, o dezamăgitoare imagine, coborâtă din necredinţa în dincolo (într-un fel strict ateist, deşi intuiţia *trecătoarei* treceri prin moarte era textualizată anterior), imagine la fel de derizorie ca şi existenţa, fiinţarea în lume, condamnată în strofa 15, după hamletiana întrebare din strofa 14 (*a fi sau a nu fi*): „A fi? Nebunie şi tristă şi goală; / Urechea te minte şi ochiul te-nşală; / Ce-un secol ne zice, ceilalţi o dezic. / *Decât un vis sarbăd, mai bine nimic”.*

După confruntarea celor două gândiri, bună şi rea, cea rea începe în sintaxa poetică cu un „Dar poate…”, dubitativ, ceea ce înseamnă tocmai faptul că gândirea bună era mai certă în mintea poetului, urmată de ceea ce eu consider că este revelatoriu, respectiv conţinutul conclusiv şi rezumativ al strofei 13: *Şi totuşi, ţărână frumoasă şi moartă, / De racla ta razim eu harfa mea spartă / Şi moartea ta n-o plâng, ci* ***mai*** *fericesc / O rază fugită din chaos lumesc.* „*Şi* ***totuşi***”, crucială funcţie semantică concesivă, referind la cele două axe deja puse în contrast, şi care este expresia eului profund, este recunoaşterea simultană în ecuaţia *şi ... şi* din dogma triadică a acelui terţ inclus, terţ ascuns. Totodată, întreaga strofă este funcţional textualizată, precum un *mise en abîme*; din perspectivă sintactic-poetică, *TOTUŞI* se corelează necesar cu segmentul de text anterior, iar conjuncţia *şi* anterioară lui *totuşi* este semn de legătură. *Şi* din versul 3 pare a fi conclusiv, marcând semantic urmarea întreruperii cântecului poetic (*harfa mea spartă*), însă relaţia sintactic-poetică este tot una concesivă, propagându-l pe *Şi totuşi* din primul vers al strofei. Aşadar, versurile trebuie citite: *De racla ta razim eu harfa mea spartă/ Şi* [totuşi] *moartea ta n-o plâng, ci* ***mai*** *fericesc…*

În variante, această strofă cu valoare de *mise en abîme* este şi mai elocventă: *Dar totuşi ţărână tăcută şi sântă / Eu nu mân durerea-mi pe lira mea blândă / Nu plâng a ta moarte ci mai fericesc / O rază trecută din caos lumesc.* Pentru textul antum (ca şi pentru variante), de remarcat insistenţa pe *mai,* adverb subliniat în text de poetul însuşi, cu semnificaţia durativă, într-o construcţie negativă, de încetare a unei acţiuni şi de înlocuire a unei stări („plângerea”) cu opusul ei. Cu atât mai mult cu cât **mai** este precedat de **ci,** conjuncţie adversativă ce contrapune limpede cele două acţiuni, a plânge şi a ferici. Avem aici, ca achiziţie poetic-semantică, teza materială a naturii umane: *ţărână frumoasă şi moartă*, ca identitate, iar ca alteritate, în cadrul non opoziţiei simultane *şi ... şi,* avem *raza* fugită din *chaos lumesc*, ceea ce ştim din descrierea feerică a tărâmului de dincolo că este imaginea

majestuoasă a sfintei regine ce trece printre stele, sori, flori etc. Prin urmare, *raza* este partea imaterială, sufletul nemuritor, îngerul. Aşadar, nu avem o sciziune între elementele unei unităţi, trup/suflet, ci – în echilibru – trupul şi sufletul, care, ca transgresare, ca transfigurare a antinomiei, se rezolvă prin atitudinea ferm exprimată de poet: „moartea ta n-o plâng, ci **mai** fericesc / O rază fugită din chaos lumesc”.

Dar totuşi ţărână tăcută şi sântă / Eu nu mân durerea-mi pe lira mea blândă / Nu plâng a ta moarte ci mai fericesc / O rază trecută din caos lumesc[20]. Ca variantă a strofei antume cu numărul 13, în versiunea primă a poemului, această atitudine concluzivă, introdusă mai ferm cu adverbul adversativ **dar,** este explicitată pe încă 6 strofe, una cu 6 versuri, în total 26 versuri care descriu motivaţia opţiunii de a prefera bucuros ori fericit trecerea în cealaltă lume, fiindcă acolo tot ce este aici calp ori falsificat se ridică la cotele valorilor absolute. Justificările pornesc de la ultimul vers al strofei citate, arătând, în esenţă, condiţia *razei*, anume aceea a întoarcerii la *soare,* ca *etern izvor*: *Când zboară la soare o rază de soare / Când zboară pe nouri un angel ce moare / Eu nu plâng că raza c-un zâmbet d-amor / O trase la sine eternu-i izvor // Eu nu plâng pe-un angel ce n-avea în lume / Afară de zile neci aur neci nume / Că astăzi d-un cântec în ceruri răpit / La nunţile lumii e binevenit.* Strofele următoare inserează condiţia nefericită de pe pământ, de martiră, a fiinţei care s-a dus în ceruri: *Tu eşti o martiră dar nu plâng de tine / Căci nu voi să-ntunec zâmbirile-ţi line / Căci nu voi să-ntunec a tale zâmbiri / Plângându-ţi cununa acea de martir.* Urmează o strofă semnificativă pentru felul în care Eminescu, cel tânăr, vedea frumuseţea şi bunătatea din cer, în evident contrast cu nimicnicia vieţii sociale, cu valorile ei pervertite: *De e înc-o viaţă, de e înc-o lume / Acolo speranţa nu-i aur de spume / Acolo amorul nu este vis / N-ascunde otravă dolosu-i surâs // Acolo copilă n-o fi calomnie / Ce fruntea pătează şi inimi sfâşie / Maimuţa de ură nu-ţi strâmbă ea grima / Pe luciul legei nu hohotă crima / Acolo-mprejuru-ţi de larve un laţ / Nu saltă rânjinde grotescul lor danţ.* Verva sarcastică din ultima strofă citată adaugă note grave şi dispreţ neiertător ce vizează viaţa socială. Pe când, în prima strofă referitoare la cealaltă viaţă, valorile pure şi absolute priveau generic sufletul omenesc, acestea fiind mai întâi speranţa, şi apoi iubirea.

Apoi, intervine – dubitativ – o strofă cu un conţinut ce implică comentarii: *De e chiar şi altfel,* [totuşi] *devii liniştită / Când mintea ţi-e seacă, gândirea finită / Când bulgării negri căzând pe sicriu / Resgem un discântec lugubru pustiu.* Aşadar, încetarea gândirii în alternativa că n-ar fi încă o viaţă produce efectul, deloc paradoxal, de liniştire, de împăcare. A nu mai gândi, ca o consecinţă a morţii, nu este, în fond, un fapt conotat cu disperare, cu toată gama de sugestii mortuare din versurile 3-4 ale aceleiaşi strofe. În varianta citată, urmează un element sintactic lămuritor, strofa următoare începe cu *căci.* Explicaţia se desfăşoară pe încă 6 strofe, în varianta datată octombrie 1866; în textul antum au rămas numai

[20] M. Eminescu, *Opere*, I. *Poezii tipărite în timpul vieţii.* Ediţie critică îngrijită de Perpessicius, Bucureşti, Fundaţia pentru Literatură şi Artă „Regele Carol II”, 1939, p. 300.

4 strofe, începând cu strofa 14, înlocuind pe *căci* cu *ş-apoi*. *Căci* era necesar discursului poetic din variantă, fiindcă hamletiana dilemă este o altă exprimare a liniştii presupuse de poet odată cu sfârşitul gândirii şi al vieţii: „Căci nu ştim de este în lume mai bine / *A fi sau a nu fi*, dar ştie oricine / Că-un ce care nu e nu simte dureri / Şi multe dureri-s, puţine plăceri".

După rezolvarea tensiunii cruciale din strofa 13, sintaxa poetică a textului antum introduce un element explicativ suplimentar: Ş-*apoi*, cu care începe strofa a 14-a şi care introduce un segment de text ce nu va mai aduce decât argumente în plus pentru descrierea stării de nefiinţă în confruntarea ei cu fiinţarea cea tristă şi goală: „Ş-apoi… cine ştie de este mai bine / A fi sau a nu fi… dar ştie oricine / Că ceea ce nu e, nu simte dureri / Şi *multe* dureri-s, puţine plăceri". Sublinierea făcută de poet a lexemului *multe* are aceeaşi importanţă stilistico-semantică ca şi în cazul altor sublinieri din acest text poetic (*toate-s nimică, trecătoare, eterne, mai, multe, Decât un vis sarbăd, mai bine nimic, totul, sens*), accentuând sensul poetic. *Ceea ce nu e*, „a nu fi" apare superior nebuniei de-a fi, pentru că nu simte dureri, multele dureri: „A fi? Nebunie şi tristă şi goală; / Urechea te minte şi ochiul te-nşală; / Ce-un secol ne zice, ceilalţi o dezic. / *Decât un vis sarbăd, mai bine nimic*". Trebuie să remarc aici intruziunea străvechii concepţii a existenţei ca iluzie, demonstrabilă ca sursă în variantele *Luceafărului* (respectiv de sorginte brahmanică). Apetenţa lui Eminescu pentru concepţiile filozofiei extrem-orientale, care consideră eul ca entitate falsă şi realitatea empirică ca o simplă iluzie (*maya*), ar putea fi o înclinaţie ce vine din lecturile de tinereţe (atestate şi deci demonstrate), dar şi din configuraţia fondului sufletesc românesc, cu ancestrala sa detaşare faţă de afirmarea pozitivistă a existenţei şi a personalităţii. Oricum, neîncrederea tânărului Eminescu în veracitatea simţurilor şi în consistenţa existenţei este în aceste versuri evidentă, marcată sub aspectul semanticii poetice. Versul subliniat *Decât un vis sarbăd, mai bine nimic* afirmă răspicat structurala dorinţă de absolut a lui Eminescu, conexată de repulsia pentru adevărurile schimbătoare, pe care le condamnă din perspectiva de esenţă a gândirii neperisabile.

Opţiunea implicită, din punct de vedere ideatic, pentru *a nu fi*, continuă în strofa a 16-a, de această dată augmentând sentimentul zădărniciei şi colorându-l puternic cu efemeritatea existenţei omeneşti: „Văd vise-ntrupate gonind după vise, / Pân' dau în morminte ce-aşteaptă deschise, / Şi nu ştiu gândirea-mi în ce să o stâng: / Să râd ca nebunii? Să-i blestem? Să-i plâng?" Starea de revoltă faţă de inconsistenţa vieţii apare limpede ca o consecinţă a unei gândiri ce nu se consolează cu o aparenţă anostă, lipsită de sens, cu un *vis sarbăd*. Aşadar, gândirea ardentă a absolutului are posibile şanse de salvare de sine, fie în râsul nebunilor, fie în invocarea urgiei divine, fie în compătimire. Alegerea, selecţia operată de poetul însuşi imediat după acest vers, respectiv în strofa finală, este opţiunea „nebuniei" („Oare *totul* nu e nebunie?"), lexemul poetic *nebunie* are sensul „nonsens, absurditate", acelaşi sens care era investit în ocurenţa cuvântului din contextul „A fi? Nebunie şi tristă şi goală".

Întrebarea obstinat repetată în strofa de la sfârşitul poemului („Au e *sens* în lume? Tu chip zâmbitor, / Trăit-ai anume ca astfel să mori? / De e sens într-asta, e-ntors şi ateu, / Pe palida-ţi frunte nu-i scris Dumnezeu") priveşte chiar lipsa de sens, absurdul faptului de a fi, adică de a fiinţa în limita vieţii şi a morţii, de fapt exprimând o nemulţumire generică, mult mai mult decât plângerea dispariţiei premature a unui „chip zâmbitor". Folosirea adjectivală a lexemului *ateu* (*sens ateu*) este şi ea un argument semantic orientat în aceeaşi coordonată care îmbrăţişează condiţia umană însăşi; fiinţarea ca *nebunie şi tristă şi goală* are un plus de atribute revelatorii, aceste determinări dezvăluind şi ele, involuntar, faptul gândirii concentrate asupra destinului uman în general. Ceea ce pare blasfemie în ultimul vers este, de fapt, din perspectiva semantică a conexiunilor intra-textuale relevate astfel, o constatare firească şi nu o cutremurătoare revoltă ori un îndurerat reproş adresat providenţei. Chiar *sensul ateu* este totodată *întors*, ceea ce avertizează întoarcerea, în conştiinţa poetului, la *gândirile bune,* cele ale credinţei în viaţa de dincolo. Glosarea din DE[21] a adjectivului *întors* drept figurat cu sensul „sucit, ciudat" derivă din interpretarea clasică a poemului, cea având accentul principal pus pe plângerea revoltată a dispariţiei copilei iubite, aşa încât corelaţiile semantice cu restul coordonatelor de conţinut ale gândirii încorporate în text nu apar în această receptare. Însă, după opinia mea, un anume suport semantic al lexemului întors, în sensul lui originar, adică *sensul întors* ca „nonsens", trebuie luată în seamă. Cu atât mai mult cu cât lipsa de sens a lui „a fi" ca nebunie, este glosată, în acelaşi DE, ca „nonsens". Dincolo de regretul oarecum patetic conţinut în semantica de suprafaţă a ultimei strofe a poemului, în semantica profundă şi în corelaţiile semantice ale acesteia cu restul poemului, se poate detecta coexistenţa celor două axe semantice, ca şi raportarea celei de-a doua la prima axă, adică a concepţiei ateiste, cea fără Dumnezeu, la credinţa într-un absolut dincolo. Constatarea „De e sens într-asta, e-ntors şi ateu,/ Pe palida-ţi frunte nu-i scris Dumnezeu" nu este o diatribă ce vitupereazǎ împotriva alcătuirii universului şi a lumii, ci doar recunoaşterea faptului că *Atunci acest înger n-a fost decât lut,* gând exprimat încă la sfârşitul strofei a 12-a. Şi este încă mai semnificativ, din perspectivă semantică, faptul că imediat apare în text strofa a 13-a, care începe cu *şi totuşi.*

Din punctul de vedere al fondului ideatic încorporat, viziunea extatică a lumii de dincolo este apoi (după strofa a 13-a) eliminată din textul poemului, ca nivel semantic textual, dar desfăşurarea ei anterioară nu o elimină din fondul ideatic al întregului, doar că în liniaritatea textului gândirile *rele* au sugrumat pe cele *bune*. Textul poemului nu mai revine la această tentativă posibilă de transgresare a adevărului imuabil al morţii eterne, ci este dominat de moartea eternă, în înţelesul ateu, fără Dumnezeu, optând pentru starea exclusivă a materiei, în care nu e posibilă învierea (nu se mai aminteşte nemurirea sufletului), ci numai starea de lut a îngerului. *Sensul întors* mi se pare că ar fi semnalul semantic ce

[21] *Dicţionarul limbii poetice a lui Eminescu*, Bucureşti, Editura Academiei Republicii Socialiste România, 1968.

conduce spre o reluare circulară a lecturii, cu cele două axe repuse în ecuaţie, chiar dacă finalul pare să insiste numai asupra necredinţei. Glosarea lui „întors” din DE ca „sucit, ciudat” este, pe altă parte, destul de departe de atributul specific al *sensului* din variantele poemului. Respectiv, prima variantă, intitulată semnificativ *Elena (meditaţiune)* are versurile finale: „De e scop într-asta, e palid ş-ateu / Pe vânăta-ţi faţă nu e Dumnezeu”[22], iar a doua variantă păstrează acelaşi adjectiv „e palid, ateu”[23].

Oricum am interpreta sensul poetic al adjectivului *palid*, nu-l putem asocia cu noţiunea unei ciudăţenii, ci numai cu atributul idealului frumuseţii romantice, fiindcă în text *palid suflet* apărea încă în strofa 3-a şi apoi în *înger cu faţa cea pală* din strofa a 6-a. În legătură cu epitetul *palid* Rosa Del Conte consideră revelatorie înlocuirea lui *vânătă* din variante cu *palid* din textul definitiv, în sensul că „ajută la pătrunderea în intimul atitudinii spirituale a poetului, […] [şi] surprinde efortul prin care îşi impune să adere la un ideal estetic mai perfect”[24]. Desigur, în ordinea de idei a idealului estetic este consecvenţă în această schimbare, dar în ordinea conţinutului semantic din *sensul întors şi ateu* „nemiloasa consecvenţă” i se pare autoarei că ar consta, în finalul poemului, chiar în repudierea *nimicului*, adică a nefiinţei, din moment ce argumentează: „Dacă e adevărat că nimicul e mai bun decât visul steril, mai bun decât dezamăgitoarea iluzie, cu toate acestea nimicul nu poate justifica nici viaţa şi nici moartea şi nici nu poate deveni o valoare în sine”[25].

Din punctul meu de vedere, a nu avea sens şi a fi ateu se referă la viaţă şi moarte, adică la existenţă în genere, exprimată textual poetic prin *în lume* („Au e sens în lume?”) şi nu la viziunea unui *dincolo*, avansată în prima parte a poemului. „Ispitirile gândului”, adică ceea ce poetul numea *gândirile rele* vor dărâma viziunea uranică, născută, zice Rosa Del Conte, dintr-o „mişcare de natură fantastică şi emotivă”, fiindcă „acea înflorire stelară” nu rezistă fără „sprijinul unui Principiu absolut transcendent, e o ‘întâmplare’, figură a unei materii, în fluxul căreia conştiinţa nu va ajunge niciodată să se ancoreze”[26]. Argumentul meu textual nu vrea să reitereze aici un *Principiu absolut transcendent*, ci textul îmi impune să insist asupra incertitudinii, indeciziei, îndoielii exprimate de poetul însuşi, exprimându-se despre supremul nimic, la scară cosmică, în peiorativul *nimică*: „Când sorii se sting şi când stelele pică / *Îmi vine a crede că* ***toate-s nimică****”*. Sublinierea ***toate-s nimică*** este a poetului**,** *îmi vine a crede* este elementul textual pe care vreau să-l accentuez, acordând credit îndoielii, intens poetice, a gândului eminescian. De altfel, moartea eternă = nefiinţă are prăzi *trecătoare*, în mod egal, din perspectivă categorială, şi pentru nimicul cosmic, şi pentru cel uman. *Îmi vine a crede* nu anulează cu totul anterioara viziune a *gândirilor bune,* aşa încât conştiinţa

[22] M. Eminescu, *Opere,* ed. cit., p. 302.
[23] *Ibidem*, p. 308.
[24] Rosa Del Conte, *op. cit.,* p. 50.
[25] *Ibidem*, p. 39.
[26] *Ibidem*, p. 38.

reflectată a poetului se poate totuşi întoarce la ea, chiar dacă este numai un suport de opoziţie pentru melancolica sentinţă din finalul poemului. Argumentul textual al faptului că versurile finale ale poemului nu sunt generate de o răzvrătire, ci de un sentiment melancolic – mai analitic decât un act de acuzare – stă în primul în forma afirmativă şi nu exclamativă a versurilor, ca şi în toată construcţia ideatică şi semantică a primei variante, cu titlul *Elena*, subintitulată *meditaţiune*. Caracterul acestei specii lirice care conţine reflecţii despre condiţia umană îşi pune amprenta asupra textului formei definitive, şi din această structură de gen rămân importante relicte în textul definitiv publicat de poet. Pe deasupra, crezul ambiguu cum îl numea Rosa Del Conte, adică confruntarea credinţei cu necredinţa cum am încercat eu să argumentez, imprimă poemului o tensiune specifică şi nu prevalează, nici măcar în versurile de la sfârşit, o unică perspectivă, doar sugerează prin *mise en abîme*, că poate exista o reconciliere, în favoarea neplângerii morţii. La întrebarea e bună moartea ori rea?, sesizată cu acuitate de Rosa Del Conte, răspunsul ar fi pozitiv după conţinutul semantic al *mise en abîme*-ului, dar negativ, după conţinutul semantic al celor două versuri finale.

Întoarcerea lecturii spre începutul poemului cred că se impune astfel chiar prin antrenarea contrastivă a negării lui Dumnezeu, subînţelegând şi rezolvarea conflictului în ceea ce am detectat a fi, din punctul de vedere al semanticii referenţiale, un *mise en abîme.* În alcătuirea sensului global al poemului se pot astfel detecta, precum s-a făcut într-o analiză subtilă a celebrei *Ode (în metru antic)*, mărcile semantice ale unui existenţialism profund creştin şi profund original[27], în care s-ar cuprinde **şi** sensuri heideggeriene, dar **şi** sensuri teologice. În ceea ce priveşte *Mortua est!*, sensurile teologice se pot desprinde (şi atesta, după cum am văzut) din viziunea extatică a trecerii în moarte, şi ele nu sunt cu totul obnubilate din ansamblul semantic şi sintactic al textului, fiindcă aceste sensuri teologice subzistă atât în *mise en abîme*-ul textului definitiv, cât şi în cel din varianta genuină: „Eu nu plâng pe-un angel ce n-avea în lume / Afară de zile neci aur neci nume / Că astăzi d-un cântec în ceruri răpit / La nunţile lumii e bine-venit”[28].

THE TEXTUAL EXPRESSION OF SOLVING THE „AMBIGUOUS CREED” IN MORTUA EST! (*Abstract*)

The change we proposed in this analysis is based on the textual-semantic and syntactic arguments, which culminate, as a forte point of the text, with number 13 stanza, published during the author's life. This stanza is strategically placed at the middle of the text, introducing a *mise en abyme*, a textual figure that ideatically and diegetically concentrates the essence of the poem. The stanza is opened by *Şi totuşi* (*And yet*), the concessive conjunction being underlined and announcing a

[27] Lucia Cifor, *Poezie şi gnoză,* Timişoara, Editura Augusta, 2000, p. 91.
[28] M. Eminescu, *Opere,* I, ed. cit., p. 301.

concentrated poetical reality. From the semantic-textual point of view, the position of the poet's attitude is crucial, underlining the fact that he does not weep the death, and it appears in the unfolding text after the first two semantic axes of understanding death have been exposed in the poetical equation in the first 12 stanzas. The enchanting description of the beyond world has unfolded to this point – the point in which the immortal soul raises to heavens and, on the other hand, it has showed the *bad* thinking, as the poet himself names it, that considers the death as eternal and black because it reduces the being to matter, to its earthly condition that does not have any chance of resurrection. The forte point of the poem expresses the attitude of what we called the **deep self** (corresponding to the interior alterity or to the hidden third party) transgressing the oppositions and favoring the un-weeping death state, as the poetical instance makes happy (*more* = intensely) a *beam* = angel = dematerialization run-away (freed) from the chaos of the world. The returning of the dramatic-tragic weep of death at the end of the poem, augmented by the tones of revolt when confronting the disappearance of the human body, of the smiley face, cannot annihilate the ideatic and profound accent of the semantic substance, consumed in the moment of transfigurating the antonymies.

Institutul de Lingvistică şi Istorie Literară
„Sextil Puşcariu”
Cluj-Napoca, str. Emil Racoviță, 21